



TITLE:

「形」についての小考

AUTHOR(S):

宇佐美, 文理

CITATION:

宇佐美, 文理. 「形」についての小考. 中國文學報 2007, 73: 1-13

ISSUE DATE:

2007-04

URL:

<https://doi.org/10.14989/177993>

RIGHT:

「形」についての小考

宇佐美 文理

京都大學

はじめに

本稿の意圖は、「形」という概念を考え直してみることにある。

「形」という概念は、そもそも自明のものなのか、あるいはそれは想定されたものに過ぎないのではないか。もしそうだとすると、それはどのようなものとして想定されているのか、それを考えてみようと思う。

それを考えるヒントとして、「氣は本來無形である」という言辭を考えてみる。この發言は正しいのか。

これについては、「いうまでもない」、あるいは「それは「形」についての小考（宇佐美）」

おかしい」と二通りの答えが返ってくるのではなからうか。これは、この「無形」という日本語をどう考えるかによって、回答が違ってくるのだと思われる。端的に言うならば、「目に見えるかたちがない」と考えるか、あるいは「ボディーがない」「三次元を専有しない」と考えるか、の違いによって、この發言を認めるか認めないかという違いがあらわれるのではなからうか。

そして、この「形」の持つ二つの様相の絡み合いが、本稿の中心的な話題となる。

一 「形」の二つの相

「形」の意味については、これが我々への「見え方」を意味する、つまり、「形」とは、物體に對して我々が持つ「視覚像」である、ということがまず豫想できるだろう。それは現代の日本語の「かたち」の意に近い「形」と言えるようか。

ただし、誰でもすぐに氣がつくように、中國において「形」という文字は、肉體の意味の「からだ」を指すもの

として、文獻に現れることがある。以下に『莊子』に見える例を示す。なお、あるいは神滅不滅論争の「形」もその典型的な例である。

南郭子綦 几に隠りて坐し、天を仰ぎて嘘く。嗒焉として其の耦を喪へるに似たり。顔成子游 前に立侍して曰く、何ぞや。形は固より槁木の如くならしむべく、心は固より死灰の如くせしむべし。今の几に隠る者、昔の几に隠る者に非ざるなり。〔『莊子』齊物論〕

續退きて其の理を論じ、神滅論を著して曰く、或ひと予に問ひて云ふ、神の滅すること、何を以て其の滅するを知るやと。荅へて曰く、神は即ち形なり。形は即ち神なり。是を以て形存すれば則ち神存し、形謝すれば則ち神滅するなり。〔『梁書』范縝傳〕

これらは、現代の日本語なら「こころとからだ」にあたるわけで、この「形」は、「體」と組み合わせた熟語である。「形體」の意味に近い「形」ともいえよう。そして、何

故「からだ」に「形」が對應するのか、を考えてみるならば、人間という存在を考えると、人間を構成する要素として、「こころ」とともに、「形」として目に見え、三次元にひろがりを持つものが明らかにあるわけで、この「ひろがりをもつもの」に對して、「形」ということばが使われていると考えることができる。

そしてここで重要なのは、この莊子と范縝によつて「形心」「形神」と使われた「形」は、視覚像という、我々に知覺されたイメージのみを意味するのではない、ということである。つまり、單なる「見え」ではなく、それが「三次元を専有している」ことを、その言葉の背後に意識しているのではないか、ということである。それは、これらの例の「形」に現代の我々が「からだ」あるいは「肉體」という譯語を考へるときに、（三次元的な）外界との境界だけでなく、「中身」を含めた「三次元の専有」が當然意識下にあることを考へてみればよくわかる。この二つの用例の「形」に對して、「かたち」という譯を當てると、誰しも違和感を感じると豫想されるのだが、それは實にそのよ

うな構造があるからである。

なお、この二例の譯語としては「からだ」でよいのだが、この意味の「形」は、動物のみに使われるわけではない。

ところが日本語の用法からすると、「からだ」という言葉は動物に限定されてしまうので、本稿では、以下「ボディー」の語をあてる。しばしば指摘されるように、古典の中の「體」の譯語として「ボディー」は便利な言葉なのだが、残念なことに、この「ボディー（體）」にびつたりくる日本語はないからである。

さて、先の日本語の「かたち」について、單純に視覺像と先には書いたが、實はいろいろと問題がある。たとえば多くの葉が茂る樹木、あるいは樹木が茂る山でもかまわないうが、それらの視覺像というものを考えてみよう。その視覺像が存在することは、そもそもそれは見えているわけなので、我々にとつて確かなことのように思われる。しかし、それを我々が頭のイメージの中で再生しようとする、多くの葉を細部にわたってイメージすることはいささか難しいということがすぐにわかる。つまり、世界に存在する物

「形」についての小考（宇佐美）

體の、三次元的な専有の仕方を我々はほんやりと了解しつつ世界を見ている。そしてそれを外的に再生するとき、たとえば、繪畫として記述しようとしたとき、初期の（我々が確認できる）繪畫は、その専有のありさまを、輪郭線という線によつて記述した。そして、その線描によつて物體の空間専有の様子を記述できたと考えた。そしてその時、畫面上にあらわされたものを「かたち」と考え、さらに（ここが重要なのだと思うのだが）、物體がその「かたち」をもっている、と考えたのではないか。

そのように、「かたち」という發想、（日本語のかたちの意味の方の形）は、繪畫の發生と深く關わるものではないか、ということが豫想される。

もちろん、たとえば、物體が目に見えるとき、形と色を區別するということが、そもそも生理學的に必然である、とも考えられようが、それはしばらく脇へ置いておく。

そして、言うまでもないことだが、この「形」という發想が繪畫の發生に伴う」ということは、文獻で證明できることではない。にもかかわらず、何故ここでそのことを話題

にするのか。それは、後世、繪畫において「形」がその話題に上るとき、繪畫理論はそれをうまく説明できない、という問題に、この豫想はあるヒントを與えてくれるのではないかと考えるからである。

二 氣象と形

以下、しばらく繪畫理論の文脈から考えてみる。

中國藝術理論の基本構造の一つをなす「氣象」について、「形」との關係を考えてみよう。氣象については、言うまでもなく『樂記』に見える記述、

凡そ姦聲人を感じしめて逆氣之に應じ、逆氣象を成して淫樂興る。正聲人を感じしめて順氣之に應じ、順氣象を成して和樂興る。（『禮記』樂記）

がもとになっているわけだが、まず注意しておきたいのは、この姦聲を耳にした人の持つていた逆氣と、淫樂の氣は、ある意味で、連續していることが前提されている、という

ことである。これは、目に見えない「氣」の中の話、つまり「音樂理論」であり、演奏された音樂は「目に見える存在」を持たないので、特に問題はない。

しかし、この「氣象」の考え方は、後世、「形」が問題になるところの繪畫理論に取り込まれていくと、この連續性にまつわる問題が生じてくる。後章で再び觸れることになるが、もともと「形」を問題にしなかった音樂理論を、「形」を問題にする繪畫理論に取り入れたことにより、「氣象の繪畫理論」は、大きな問題を抱え込むことになる。この氣象の發想を繪畫理論に導入した中心的人物は、郭若虛である。彼は氣象の考え方をもとにして、繪畫理論における重要な要素、「氣韻」を、畫家の生まれながらのものとし、それが畫面に現れると考えた。

六法の精論、萬古移らず、然り而して骨法用筆以下の五法は學ぶべきも、其の氣韻の如きは必ず生知に在り。固より巧密を以て得べからず、復た歲月を以て到るべからず。默契神會、然るを知らずして然るなり……人

品既に高ければ、氣韻高からざるを得ず、氣韻既に高ければ、生動至らざるを得ず。所謂神の又た神にして能く精なり。凡そ畫は必ず氣韻に周なくして、方めて世珍と號せらる。爾らずんば、巧思を竭くすと雖も、止だ衆工の事に同じくして、畫と曰ふと雖も、而れども畫に非ず。（『圖書見聞誌』論氣韻非師）

繪畫は形象によつて成り立っている。従つて、この畫家が生まれながらに持っている「人品」が氣韻となつて畫面に現れるとされる時、それを媒介するものは、あるいは直接示すのは、形象である。つまり、畫家の持つてゐる氣が、そのまま畫面の形象に「氣象」となつて現れるが故に、畫面の形象は氣品を持ったものとして成立している。それは、樂記篇を繼承した發想と言つてよからう。

しかしながら、繪畫理論における「形似」という言葉の中の「形」は、先の氣象の發想とは違ふ背景をもつて使われることがある。郭若虛に少し遅れる『宣和畫譜』の記述を見てみよう。

「形」についての小考（宇佐美）

故に人物を畫くは最も工を爲し難し。其の形似を得と雖も、則ち往往韻に乏し。（『宣和畫譜』卷五・人物敘論）

形が似ていても、韻に乏しい、というわけだが、ここで「形似」は、韻あるいは氣韻と、いわば切り離して考えられている。そのことは、同じく『宣和畫譜』に、

此れ畫工の形似の學を専らにする者の能く及ぶ所に非ざるなり。（卷二・常棣條）

とするように、畫工即ち専門職業畫家の繪畫と士人の繪畫という對比の構圖の中で使われる。つまり「形似」は、「形だけ」というニュアンスを持つて使われていることが見て取れよう。これは、先の氣象の考えとは大きく發想を異にする。

なお、以上二例は人物畫の話であるが、山水畫にも「形のみで神を傳えていない」と議論される例を擧げておく。

畫の用爲る大なり。天地の間に盈つる者は、萬物悉く皆な毫を含み思いを運らせ、曲さに其の態を盡すに、能く曲さに盡す所以の者は、止だ一法のみ。一なる者は何ぞや。曰く、傳神のみ。世は徒だ人の神有るを知れども、物の神有るを知らず。此れ若虚の深く衆工を鄙しみ、畫と曰ふと雖も畫に非ずと謂ふ者、蓋し止だ能く其の形を傳ふるのみにして其の神を傳ふる能はざればなり。故に畫法は氣韻生動を以て第一と爲し、若虚の獨り軒冕巖穴に歸せしむること、以有るなり。

〔畫繼〕卷九論遠

いずれにしても、「形だけ傳えて、韻あるいは神を傳えていない」というのは、言い換えれば、「形だけを傳えることが可能だ」と考えていることにもなる。なお、言うまでもなく、この「形似批判」は、文人畫理論の展開と連動するものであり、この形似批判に關して最も影響力があつたのは、有名な蘇東坡の議論である。

畫を論ずるに形似を以てするは、見 兒童と鄰す
〔蘇文忠詩合註〕卷二十九「書鄢陵王主簿所畫折枝二首」
其二

結局、繪畫は、「形だけを」つまり「神がない」ものを抽出することになった。そこが決定的に重要なことであつた。そしてそのことは、「ボディー」というものを考えてみたとき、「ボディーがない」あるいは「ボディーにかかわらない、ボディー抜き」の存在の發見でもあることが氣づかれるだろう。つまり、「形」は、本來持つていたはずの「(神)氣」の性格を抜き取られて、「形」だけの存在となつたわけで、この「繪畫の形象」は、「神もボディーもない」存在とすることが出来る。

このことは、例えば、次の張載の發言と比べてみれば鮮明になるかもしれない。

形有れば則ち體有り。(性理大全 卷三十三)

ボディーがあれば（かたちが）見える。形が見えるものにはボディーがある。しかし、それとは少し違う發想の「形」が登場していると考えるのである。それは、ボディー抜ききの形、である。

そして、「形」が「見え」であるとするならば、それ自体は「物體に所屬する」はずのもののだが、それが繪畫の形象として取り込まれると、その繪畫の形象自体は、物體の神やボディーから「獨立した」性質のものとなつていく。

つまり、「かたち」は、「かたち」以外の要素（氣、神）を抜き取られた、いわば純粹な「かたち」とみなされていくのである。

ただし、世界を畫家が取り込んだり、世界の生成變化に畫家が一體化する、あるいは造形の根源を畫家に求める、という發想が生じ始めると、このような「形」の議論、物體の形象を寫し取るときの「かたち」の議論は、少し容貌を變えていくことになる。物の側にあった「形神問題」が、

畫家の心の側に移ってしまうからである。そのような流れはまた別考が必要であるが、今は以下にその例を舉げるに止める。

夫の張公の藝を觀るに、畫に非ざるなり。眞道なり。其の事有るに當たりては、已に夫の機巧を遺去し、意は玄化に冥し、物は靈府に在りて耳目に在らざるを知る。故に心に得て手に應じ、孤姿絕狀、毫に觸れて出で、氣は沖漠に交はり、神と徒と爲る。（『唐文粹』卷九十七符載「江陵陸侍御宅譙集觀張員外畫松石序」）
伏して聞くに、古人云ふ、畫なる者は聖なり。蓋し以て天地の至らざるを窮め、日月の照らさざるを顯かにし、纖毫の筆を揮へば、則ち萬類心に由り、方寸の能を展げば、千里も掌に在りて、神を移して質を定め、輕墨もて落素し、有象は之に因りて以て立ち、無形は之に因りて以て生ずるに至る。（『唐朝名畫錄』序）
評に曰く、成の命筆、惟だ意の到る所、造化を宗師とし、自ら景物を創り、皆な其の妙に合す。（『聖朝名畫

評「李成」

評に曰く、范寛は山水を以て名を知られ、天下の重んずる所と爲る。眞石老樹、筆下に挺生し、其の氣韻を求むれば、物表に出で、又た華飾に資らず。古に在りて法無く、創意我自りし、功は造化を期す。（『聖朝名畫評』范寛）

また、繪畫史に目を向けるならば、線による形をとることにこだわらない、所謂逸品畫風の出現は、張彥遠の考えるような傳統的な線描中心の繪畫という概念をはみ出すものであったわけだが、それは物體の持つてゐる「形」をうつしとらなくても、物體は表現できる、ということを示すものであった。そしてそのことがまた、「形」という概念を變容させたことも想像に難くない。ポデューとかたちということから言えば、先にも觸れた「ポデュー抜きのかたち」に對して、こちらは「ポデューを直接志向する形象」と言うこともできるかもしれない。

また、この「かたち」から離れようとする展開とは別に、

後世、「形が形式化する（氣から離れる）」ことに對する反動が、やはり繪畫の内部から起こってくる。そしてその流れの中では、いわば「氣の復權」とでも言うべき、形象と氣との一致を説く理論も現れてくるわけだが、その例を擧げておこう。

今 萬物を以て師と爲し、生機を以て運と爲し、一花一萼を見ては、諦視して之を熟察し、以て其の然る所以を得れば、則ち韻致丰采、自然生動にして、造物我在り。譬ふれば人を畫きて耳目口鼻鬚眉一一俱に肖れば、則ち神氣自ら出づるが如し。未だ形缺けて神全き者有らざるなり。（『小山畫譜』卷上）

未だ形似ずして反つて其の神を得たる者有らず。此の老畫に工なる能はず。故に此を以て自ら文る。（『小山畫譜』卷下）

後者は、鄒一桂が「形似」という表題で蘇東坡を批判した文章だが、形と神氣との一致を説く考えと、蘇東坡の發

想との違いをよく示している。先には、士大夫の繪畫の發生と展開に呼應して、「形似のみ」という發想が前面に出てきたわけだが、ここでは、「きちんと繪が描ける繪かき」の側からの反論、という、非常にわかりやすい構造がみてとれよう。

三 箱の思想

少し、思想史の文脈にもどつてみよう。

これまでに見てきた「かたち」の發想の特色は、「氣」や「内面」とは連續しない存在というものを考える、というものであった。それをここでは、繪畫理論から少し一般化して、「箱の思想」と名前を變えて呼んでみたい。

「かたち」の發想は、「繪畫の形象は、物體が持つている（とみなされる）形を取りだして、それを畫面に定着させている」と考える。それについては、「箱」と「なかみ」のように考えて、そのイメージの中で、「箱」だけを取り出せる、と考えるモデルを想定することができると「箱だけを描きうると考える」とも言えようか。

「形」についての小考（宇佐美）

そう考えればこそ、「形のみを畫く」あるいは「形のみで評價する」という發想も生まれうるのでは、と思われるのである。

では、そのように考えないモデルとはどのようなものか。それは、「かたち」と「それ以外のなんらかの要素」が一體である、という發想である。たとえば、「畫かれた人物の精神のありよう」というものを考えよう。以下、顧愷之の有名な發言を引いておく。

若し長短剛軟、深淺廣狹と點睛の節の上下大小醜薄と、一毫の小失有れば、則ち神氣之と俱に變ぜん。（『歷代名畫記』卷五、顧愷之）

この顧愷之の「人物の（神）、あるいは（神氣）を描くべし」という發想は、後に所謂氣韻生動の發想を導くことになる重要な發言だが、ここにあるのは、「非箱モデル」である。つまり、一毫の小失、ほんの少しでも形象にくるいがあれば、神氣が違ったものになる、と言っているわけ

であるから、これは、神氣は畫面の形象と一體のもの、あるいは何らかの仕方で連續しているもの、と考えられていることになる。

そして、この「非箱モデル」とは、ほかでもない、氣の思想の持つ「連續性」という根本的な發想に基づくものであり、要するに「氣の思想」そのものである。つまり、氣の思想を「形」にそのまま當てはめれば、ある人物の形象は神氣と連續しているはず、ということになる。それに對して、「かたち」の發想は、この「箱モデル」ということになる。

そして繪畫理論は、この「神」と「形」との關係を、色々議論するわけだが、その議論は、この「箱モデル」と「非箱モデル」氣の思想の二つのモデルに沿って展開される、と圖式化できる。

なお、顧愷之の「氣の思想型」の發想に對して、箱型の代表としては、既に『淮南子』にそれを見いだすことができる。

西施の面を畫くも、美なるも説はしむべからず。孟賁の目を規するも、大なれども畏れしむべからず。形に君たる者亡ければなり。（『淮南子』説山訓）

繪は形だけのものだから、美しいだけで人を悦ばせることとはない。「形に君たるもの」がそこにはないからだ、というまさに「箱型」の發想を示す。言いかえれば、「現實は非箱型のものであるのに、繪畫は「箱」のようなものになつてしまつてゐる」という批判ともいえよう。

そして、顧愷之の考える「神を傳えるのだ」という考えは、この淮南子への反論という構造で考えることもできる。そして、繪畫が繪畫として存在意義を見出すためには、この淮南子の指摘を乗り越える必要があつた、という見方もできるだろう。それは、六朝時代に繪畫が藝術として成立した、ということを考える際に重要な觀點だが、ここでは暫くおく。

なお、山水畫には、例えば荆浩撰ともされる『筆法記』に、

山水の象、氣勢相生ず。

という記述もある。このように山水のかたちと氣を直接結びつけてしまえば、そのかたちを畫いた繪畫も、そのまま氣と直結して考えてしまうことができよう。そのような發想は、いわば「素朴」な發想であつた。されば、畫家はいわば機械的に、山水を畫けばよい。しかし、繪畫思想が成熟していくにつれ、「かたち」のもつ問題が明らかになつていく。とはいうものの、そのような素朴な發想が山水畫には一方で流れ続けることも、指摘しておくべきことであろう。

話を「形」にもどそう。

「かたち」という發想には、中身を問題にせず、ともかく物體の「形」だけを抽出できるという考えがその根底にある、つまり、「氣的發想」、「連續的イメージ」とは違ふところから、この「かたち」という發想はスタートしているのだと考えてきた。

「形」についての小考（宇佐美）

そう考えてくると、そもそも「形」というものを「氣」

で説明しようというのは非常に難しいのだ、ということが、自然に理解できるようになる。そして、先に見た顧愷之のように、畫かれた人物の神を問題にする發想から、さらに進んで、畫家の精神を問題にするとき、氣と形の關係がよりはつきり、「理論上の問題として」、現れる。つまり、畫家の氣韻あるいは氣品が、どうして畫面の形象になりうるのか、という問題である。そして、郭若虛が氣韻生知を説くとき、理論的に考えればそれは「形を氣的に考える」という態度によつてのみ成り立つはずなのだが、それが我々にとつて非常に強引に見えるのは、實にこの「氣」と「形」との、發想的乖離にある。

つまり、氣象と形をうまく説明できないのは、氣象はあくまでも氣の思想下の發想であり、「かたち」はそれとは違ふところから出ているからなのだ、ということである。氣象は「かたち」までは責任を持てない、のである。

なお、箱の思想に關して、美の「たすきがけ」について

觸れておく。

この「たすきがけ」は、藝術理論、それも、「美醜」を考へるときに問題になることで、道德的な「美」を考へる際、外形的な美女は内面が醜であり、かえつて外形的な醜女は内面が美である、という、「たすきがけ」の構造のことである。

つまり、外形と内面との不一致を説くわけであるが、要するに、「氣象」の考へとは合わないわけで、これもこれまでに考へてきたモデルからすれば、「箱の思想」ということになろう。

しかし、これもよく知られるように聖人は聖人としての特異な容貌を持つという話も一方にはあるわけで、つまり、この「箱」と「非箱」の二つのモデルは、その場に應じてうまく使い分けられてきたものなのである。

おわりに

無形（かたちの意味の無形）である人間の内面の氣が、繪畫的形象としてなにも存在しうるのか、という非常に難

解な問題について、中國の繪畫理論は、その説明の言葉を持たぬが故に、決定的な言説を見いだすことなく、形神問題はいろいろなバリエーションをもって展開することになる。

その中で、潑墨の如く、目に見えている外界との境界——輪郭線——を寫し取らないで、墨をまきちらして畫面を作りだしたこと、また、郭熙が「混成した形象」によつて、固定的な形象を避けようとしたこと（筆迹混成せざる、之を疎と謂ふ）（『林泉高致』山水訓）は、どのように考へられるであらうか。

氣が根本的に持つ流體志向は、そもそも「かたち」にはなじまない。これを繪畫の場面から言うならば、はじめに固體から出發せねばならぬ繪畫理論、つまり、畫面上に固定された形象から出發せねばならない繪畫理論は、潑墨や混成した形象という、「固定的な形を否定した」手法によつて、流體志向の「氣」に歩み寄ろうとした、ともいえるであらうか。繪畫は實に流體であるところの繪の具や水墨を使つていたのだから。

（本稿は二〇〇八年一〇月九日に大東文化大學で行われた日本
中國學會第五八回大會での同題の發表原稿に手を加えたもので
ある。）

「形」についての小考（宇佐美）